

Е. Н. Григорьева

МОТИВНЫЙ АНАЛИЗ РАССКАЗА В. НАБОКОВА «ПОСЕЩЕНИЕ МУЗЕЯ»

Санкт-Петербургский государственный университет, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9

«Посещение музея» — один из немногих рассказов писателя, принадлежащих к Петербургскому тексту русской литературы. Выявленные мотивные ряды — мифологический, пушкинский, гоголевский, лермонтовский, гофмановский, ряд «Петербургского текста» начала XX века — расширяют смысловое наполнение текста и, в сущности, не противоречат друг другу. Эти ряды позволяют установить амбивалентную природу набокковского мотива: «петербургский» претекст золотого и серебряного веков русской литературы соседствует с отсылками к биографии и творчеству Nabokov времени написания романа «Дар». Постструктуральный тип мотивного анализа, представленный в работах Б. М. Гаспарова, совмещает свободу по отношению к анализируемому тексту и следование за текстом, допускает уход от жесткой системности и таким образом позволяет выявить ту игровую структуру, которая определяет механизм смыслопорождения в набокковском рассказе. Библиогр. 14 назв.

Ключевые слова: Мотивный анализ, интертекст, Петербургский текст, роман «Дар».

ANALYSIS OF THE MOTIVES IN “THE VISIT TO THE MUSEUM” BY V. NABOKOV

E. N. Grigorieva

Saint Petersburg State University, 7–9, Universitetskaya nab., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

“The Visit to the Museum” is one of few Nabokov’s short stories that can be attributed to “Petersburg text”. The motives — mythological, Pushkin, Lermontov, Gogol, Hoffmann, Petersburg text of early 20 century — have served to deepen the sense of the text and by no means contradict each other. These motives reveal ambivalent nature of Nabokov motive: Petersburg pre-text of the Gold and Silver Ages of the Russian literature implies biography and works of Nabokov when he wrote “The Gift”. Post-structural type of motive analysis, as described in works by B. M. Gasparov, allows to simultaneously analyse and follow the text, as well as overcomes rigidity of system approach, thus revealing the game structure of the texts which predetermines the mechanisms of sense creation. Refs 14.

Keywords: motive analysis, intertext, Petersburg text, novel “The Gift”.

Постструктуральным этапом в развитии теории мотива является монография Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы» (1994). Мотив здесь — любой смысловой компонент текста, который не наделяется никакими постоянными свойствами: «...в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами (“персонажами” или “событиями”), здесь не существует заданного “алфавита” — он формируется непосредственно в разворачивании структуры и через структуру» [Гаспаров, с. 30–31].

Сама категория мотива при таком подходе не связывается ни с одним определенным уровнем текста (сюжетностью, тематическим рядом) и, по сути дела, превращается в элемент смыслопорождения, минимальный элемент превращения текста в произведение в лотмановском понимании этой дихотомии [Лотман,

с. 24–25]. В этом процессе смыслопорождения, в соответствии с представлениями М. М. Бахтина, Гадамера, рецептивной эстетики, в равной мере участвуют и текст, и читатель. «Предположим, — говорит автор, — что нами обнаружены в тексте два смысловых компонента α и β , они имеют различное происхождение, лежат в различных смысловых плоскостях и занимают различные позиции в структуре текста. Связи между ними не прослеживаются» [Гаспаров, с. 288]. Однако, продолжает исследователь, допустим, что анализ позволяет ввести компонент ω , который может находиться внутри текста, а может — что очень важно, — возникнуть как внетекстовая реминисцентная ассоциация. При выяснении функции этого элемента мы обнаруживаем, что он имеет явные связи и с элементом α , и с элементом β . В результате появляется возможность не только понять смысл наличия компонента ω , но и пересмотреть вопрос о соотношении компонентов α и β . С увеличением числа взаимодействующих компонентов возрастает интенсивность и разнообразие их взаимных проекций, а значит, смысловое наполнение текста. Так мотивный анализ соединяется с анализом интертекстуальным. Этот процесс смыслообразования Гаспаров называет смысловой индукцией и утверждает, что для того, чтобы он мог начаться, текст должен обладать некоторым изначальным потенциалом связей, смысл которых ясен для понимающего субъекта. Итак, мотив захватывает и сферу прагматики текста, поскольку описанный ученым процесс смысловой индукции уравнивает автора и читателя в акте смыслопорождения. Именно так понятый мотивный анализ и представляет данная работа.

Фабульная история в рассказе Набокова «Посещение музея» (опубликован в ж. «Современные записки» в 1938 г.) производит странное впечатление. Герой, русский эмигрант, от лица которого ведется повествование, волею случая оказывается в музее вымышленного французского города Монтизера. Он вспоминает, что его приятель просил узнать, не хранится ли в этом музее портрет его деда. Портрет неожиданно обнаруживается, и герой пытается купить его у попечителя музея мсье Годара. Однако Годар ведет себя неестественно и явно ускользает от героя. Заблудившийся в бесконечных музейных лабиринтах герой неожиданно выбирается на неназванную набережную советского Ленинграда, где чудом избегает гибели. Игровая природа рассказа неоднократно становилась предметом специального исследования [Давыдов, с. 36–39; Старк; Туровская; Долинин]. Исследователи выявляли прежде всего мифологические мотивы текста. Статуя Орфея, имя Оффенбаха — автора оперетты «Орфей в аду», фигура Годара, в котором угадываются и Гадес (Аид), и Тот Гермес Трисмегист, и Сатана, указывают на очевидную игру с мифологией. Однако выявленные мотивы не исчерпывают множества функционирующих в рассказе подтекстов. Сопоставление «Посещения музея» с «Пиковой дамой» Пушкина, предпринятое В. Старком, обнаруживает, что ограничить интертекст рассказа единственным произведением невозможно. Вывод ученого предполагает наличие единой темы, намеченной пушкинским текстом и развитой текстом набоковским: «Набоковский рассказ заключает в себе тончайший анализ “Пиковой дамы”, развитие ее идей, перенесенных на новую почву, “спустя сто лет”» [Старк, с. 71]. Однако следует отметить, что конец рассказа Набокова нарочито противопоставлен концу «Пиковой дамы»: *«Но довольно. Не стану рассказывать ни о том, как меня задержали, ни о дальнейших моих испытаниях. Достаточно сказать, что мне стоило неимоверного терпения и трудов обратно вырваться за границу и что*

с той поры я заклился исполнять поручения чужого безумия» [Набоков, с. 407]¹. Пушкинский же Германн «сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: “Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!..”» [Пушкин, с. 355].

Представляется важным, что «Пиковая дама» и «Медный всадник» открывают так называемый «Петербургский текст» (В. Н. Топоров) русской литературы. Отношение Набокова к петербургской теме и «Петербургскому тексту» стали предметом анализа работы А. Долинина. С точки зрения исследователя, «на уровне референции связь его (Набокова. — Е. Г.) петербургских описаний с ПТ почти не прослеживается» [Долинин, с. 352]. На фоне этого правила особенно значимыми оказываются два отмеченных исключения: рассказы «Адмиралтейская игла» и «Посещение музея», в которых «почти все подтексты и претексты <...> — это составные части ПТ, образующие его основное ядро» [Долинин, с. 357]. Однако, воспроизводя узнаваемую для «Петербургского текста» смысловую игру, Набоков наделяет главного героя «Посещения музея» не вполне традиционными чертами. Герою «Петербургского текста» свойственны некая обнаженность сознания, «огненное воображение», которые приводят его к роли медиума инфернальных сил, наполняющих мир Петербурга. Этот герой вполне закономерно либо гибнет, либо сходит с ума. Набоковский же персонаж простить себе не может, что увлекся желанием приобрести портрет, и остается убежденным рационалистом, несмотря на все с ним происшедшее. Но в истории Петербургского текста есть пример героя, совершенно лишённого всякого воображения, с которым тем не менее происходят самые невероятные вещи. Это герой гоголевского «Носа». Фантазмагория втягивает в игру иррациональной стихии пошлейшего майора Ковалева, обнаруживая имманентность чудесного миру Петербурга. Набоковский рассказ может быть прочитан и в свете гоголевской традиции: сам портрет, таинственно связанный с иррациональной стихией, не может не напомнить «Портрет» Гоголя. «Банальный инвалид с пустым рукавом» (5, 398) по признаку физической ущербности вызывает ассоциации и с капитаном Копейкиным, и с хромым чертом — тем более что черт-Годар и инвалид выполняют одну и ту же функцию проводника героя по вымороченному музею. Наполеон, сниженный до племянника-ничтожества, рифмуется с Наполеоном «Мертвых душ», который превращается в Чичикова в переполюсованном сознании чиновников города NN. Да и гоголевский черт может обернуться страшным ростовщиком, а может — все тем же Чичиковым. Набоковский же Годар, хоть он почти полный тезка великого Аида, но за упавшими леденцами нагнуться не погнушается. Обращает на себя внимание нарушающая все возможные логические связи речь персонажа, в этом своем качестве представляющая как своего рода цитата из гоголевского мира: «*Решимость только тогда хороша, когда подкреплена законом. Я должен сперва посоветоваться с мэром, который только что умер и еще не избран* (выделено мной. — Е. Г.)» (5, 403). Годар, заклеивающий конверт и немедленно бросающий его в мусорное ведро, — еще один пример узнаваемой гоголевской чепухи. На фоне гоголевского подтекста приобретает значение и то, как герой клянет «*шипиль одного и того же длиннеего собора, выставившего в каждом пролете, куда ни повернешь*» (5, 398), и то, что «герой перехитрил его (шипиль. — Е. Г.)»

¹ Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

(5, 400), спрятавшись от храма в доме черта. Доводя до конца этот мотивный ряд, можно в духе позднего Гоголя обвинить героя в обмане божественных сил, за что он сам будет обманут силами дьявольскими. Да и весь рассказ прочесть как подтверждение гоголевского закона: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется!» [Гоголь, с. 56]². И как ни радуется набоковский герой обнаружению портрета («Всело присутствовать при воплощении мечты, хотя бы и не своей» — 5, 400), его лишь заманивают в дьявольскую ловушку. Наконец, сам принцип немотивированности фантастики, который доведен до логического конца в «Носе», — принцип, на котором строится и текст Набокова, указывает на правомерность гоголевского мотивного ряда.

Зловещая роль портрета позволяет сопоставить рассказ Набокова и с незавершенной повестью Лермонтова «Штосс». Тексты связываются мотивом карточной игры и темой искусства (Лутин — живописец), увлечением героев и, наконец, описанием живописных полотен. В лермонтовской повести на портрете изображен старик с табакеркой, а в рассказе Набокова — человек с сигарой; на обоих портретах на темном фоне выделяется красная надпись: в «Штоссе» это слово *среда*, в «Посещении музея» — имя художника Леруа. Эта фонетическая рифма двух надписей — узнаваемый в мире Набокова прием игры звуковым подобием, обнаруживающим подобие смысловое.

Выявленные мотивные ряды дополнены отсылкой к Гофману, создателю «нефантастической фантастики» (Ю. В. Манн), основные принципы которой остались неизменными в традиции русской фантастической повести. Оффенбах, на которого так похож предок набоковского персонажа, был автором не только известной оперетты «Орфей в аду», но и оперы «Сказки Гофмана». Само расширение мира музея в рассказе: залы, анфилады, огромные пространства, по которым мечется герой Набокова, — напоминает знаменитое описание меняющего пространственные очертания дома архивариуса Линдгорста в «Золотом горшке».

Тексты Пушкина, Гоголя, Лермонтова и их предтечи Гофмана не являются сами по себе некими ключами к набоковскому рассказу, но, пожалуй, создают тот фон, который актуализирует принципы узнаваемой по «Петербургскому тексту» фантастики, стирающей грань между реальностью и чудом и превращающей чудесное в свойство самой реальности.

Описание Ленинграда в рассказе пронизано отсылками к «Петербургскому тексту» уже начала XX в.: «О, как часто во сне мне уже приходилось испытывать нечто подобное, но теперь это была действительность, было действительным все: и воздух, как бы просеянный снегом, и еще не замерзший канал, и рыбный садок, и особенная квадратность темных и желтых окон» (5, 406). О. Сконечная в комментариях к рассказу (5, 738) отмечает, что образ темных и желтых окон отсылает и к окнам блоковской «Фабрики», и к «Квадратным окошкам» Анненского, и к «квадратным окошкам» Петербурга Мандельштама:

*Вы, с квадратными окошками невысокие дома, —
Здравствуй, здравствуй, петербургская несуровая зима.
И торчат, как шуки ребрами, незамерзшие катки,*

² Далее ссылки на это издание даются в тексте.

*И еще в прихожих слепеньких валяются коньки.
А давно ли по каналу плыл с красным обжигом гончар...*

[Мандельштам, с. 182] (выделено мной. — Е. Г.).

Это стихотворение Мандельштама было опубликовано в 1924 г. с заглавием «Ленинградская зима». Оно изображает старую торгово-промышленную окраину города, Обводный канал, где прямо с лодок торговали глиняными горшками. Здесь могла быть расположена и блоковская фабрика.

Впрочем, невозможно утверждать, что набоковский герой попал в конкретное место Ленинграда. Перечень аллюзий на «Петербургский текст» начала XX в. можно дополнить элементами образа Петербурга, свойственными любому периоду жизни этого текста в русской литературе. Фонарь, который кричит «свою невозможную весть» (5, 406) герою, с одинаковым успехом может быть и гоголевским фонарем-обманщиком, и блоковским олицетворением тупика. Даже вывеска «...инка сапог», по отсутствию в которой буквы «ъ» герой осознает всю ужасную правду своего положения, отзывается тем самым сапожником Гофманом и его приятелем жестянщиком Шиллером, которые избили поручика Пирогова в «Невском проспекте». А Годар со своей любовью к сладкому может быть соотнесен с персонажем еще одного, теперь уже прозаического текста «серебряного века» — с героем «Мелкого беса» Ф. Сологуба Пиридоновым, который клал сахар даже в пиво.

Реальность Ленинграда в рассказе условна и напоминает скорее реальность сна не только потому, что пребывание в ней героя не поддается логическому объяснению, но и по самому образу этой реальности, слагающейся из узнаваемых элементов, но не складывающейся при этом в конкретное, узнаваемое пространство. Само поименование этого города как Ленинграда осознается нами как не вполне корректное: мир, созданный Набоковым, — это ущербный мир «Петербургского текста», мир Петербурга плюс «минус-прием», явленный в отсутствующей, но должествующей находится на своем законном месте букве «ъ».

Итак, все выявленные мотивные ряды: мифологический, пушкинский, гоголевский, лермонтовский, гофмановский, ряд «Петербургского текста» начала XX в. — расширяют смысловое наполнение текста и, в сущности, не противоречат друг другу. Герой уподоблен и Орфею, и Германну, и персонажам Гоголя, Лермонтова, Гофмана. Происки черта, соотносимого и с Аидом, и с Мефистофелем, и со старой графиней, и с гоголевским бесом, и с Пиридоновым Сологуба, забрасывают героя в пространство «Петербургского текста», обернувшееся Ленинградом 1930-х годов, который в свою очередь ассоциируется и с мифологическим царством мертвых, и с миром Петербурга, созданного литературой на протяжении века — от Пушкина до Мандельштама. Таким образом, следует признать одним из основных свойств набоковского мотива его амбивалентность, учитывая, что термин употребляется в данном случае в том смысле, на который указывала А. М. Люксембург: «Под амбивалентностью игрового текста понимается заложенная в нем установка на двух- или поливариантное прочтение, при котором автор таким образом манипулирует восприятием читателя, что тот нацелен на одновременное видение альтернативных возможностей прочтения (и интерпретации) как всего текста, так и отдельных его элементов» [Люксембург, с. 18].

Однако, с нашей точки зрения, набоковский текст отсылает не только к традиции классической русской литературы, но и к жизни и творчеству самого авто-

ра в 1930-е годы Набоков написал «Посещение музея» не позднее октября 1938 г. в Париже. Биограф Набокова Брайан Бойд приводит февральское письмо того же года к М. Алданову, написанное Набоковым после посещения летом 1937 г. музея в Ментоне. По словам Набокова, в этом музее «все есть, начиная от картин Фердинанда Бака и кончая ветхой коллекцией выпцветших бабочек, и знаете, какие две статуи стоят у входа: Пушкин и Петр I (спасающий совершенно диким способом двух утопающих — это стояло в скверике на набережной в Петербурге)» (цит. по: [Бойд, с. 571]). Как фотографии Ментоны с высоким центральным собором узнаются в образе набоковского Монтизера, так и описание музея в рассказе напоминает описание музея Ментоны из письма Набокова: *«Заплатив франк и стараясь не смотреть на какие-то статуи в сенях (столь же условные и незначительные, как первый номер цирковой программы), я вошел в залу»* (5, 398). Скульптуры Петра и Пушкина, неуместные в музее французского городка, превратились в «какие-то статуи в сенях». Автор статуи Петра в ментонском музее — Леопольд-Бернгард Бернштам (1859 г.р.), умерший в Ментоне в 1939 г. Именно эта скульптура Петра стояла возле Дворцового моста напротив восточного павильона Адмиралтейства, рядом с домом И. В. Рукавишникова, деда Набокова по материнской линии.

Отсылки к Русско-японской войне, китайские вазы, которые привез, видимо, морской офицер, изображение военного корабля на стене дома Годара заставляют вспомнить самый драматический момент этой войны — гибель крейсера «Варяг», команду которого подобрал французский военный корабль «Паскаль». Капитана «Варяга» звали В. Ф. Руднев, а его однофамилец В. Руднев, редактор «Современных записок», отказал Набокову в публикации четвертой главы романа «Дар». Эта, пока еще весьма необязательная, связь «Посещения музея» и «Дара» может быть прояснена при анализе функций имен собственных в тексте рассказа. Портрет, который разыскивает рассказчик в музее Монтизера, написан художником Леруа. Это имя позволяет вспомнить известного критика живописи пошло-буржуазного толка Луи Леруа (1812–1885), который поименовал новое направление в искусстве, ругательно обозвав художников этого направления импрессионистами после первой их выставки в 1874 г. Характеризуя пошлость эстетических представлений Чернышевского, Набоков в «Даре» упоминает культовое полотно Э. Мане «Мадмуазель Викториа в костюме матадора» (1862), вызвавшее ярость критиков из лагеря Леруа: *«Как и слова, вещи имеют свои надежды. Чернышевский все видел в именительном. Между тем всякое подлинно новое веяние есть ход коня, перемена теней, сдвиг, смещающий зеркало. Человека серьезного, степенного, уважающего просвещение, искусства, ремесла, накопившего множество ценностей в области мышления, — быть может выказавшего вполне передовую разборчивость во время их накопления, но теперь вовсе не желающего, чтобы они вдруг подверглись пересмотру, такого человека иррациональная новизна сердит пуще темноты ветхого невежества. Так розовый плащ тореадорши на картине Манэ больше раздражал буржуазного быка, чем если бы он был красным»* (4, 417–418).

Итак, портрет написан неким художником, имя которого отсылает к критику, чьи эстетические пристрастия удивительно совпадают со вкусами Чернышевского. *«...Чернышевский, будучи лишен малейшего понятия об истинной сущности искусства, видел его венец в искусстве условном, прилизанном (т. е. в антиискусстве), с которым и воевал — поражая пустоту»* (выделено мной. — Е. Г.)» (4, 416). Ср.:

«Весьма дурно написанный маслом мужчина в сюртуке, с бакенбардами, в крупном пенсне на шнурке, смахивал на Оффенбаха, но, несмотря на подлую условность работы, можно было, пожалуй, разглядеть в его чертах как бы горизонт сходства с моим приятелем (выделено мной. — Е. Г.)» (5, 400). Таким образом, очевидно, что портрет в музее написан в манере, столь ненавистной Чернышевскому. В «Даре» на публикацию Годуновым-Чердынцевым романа о Чернышевском поэт Кончеев откликается хвалебной рецензией: *«Он начал с того, что привел картину бегства во время нашествия или землетрясения, когда спасающиеся уносят с собой все, что успевают схватить, причем непременно кто-нибудь тащит с собой большой, в раме, портрет давно забытого родственника. “Вот таким портретом ... является для русской интеллигенции и образ Чернышевского, который был стихийно, но случайно унесен в эмиграцию, вместе с другими, более нужными вещами”» (4, 482).*

Федор Константинович задумывает написать биографию Чернышевского по совету несчастного Александра Яковлевича Чернышевского — не родственника, но лишь однофамильца революционного демократа, отец которого крестил отца Александра Яковлевича, еврея по происхождению, и дал ему свою фамилию. Александр Яковлевич в романе сходит с ума после самоубийства сына Яши. Мотив безумия поддерживает связь рассказа и романа.

На портрете предок приятеля изображен с сигарой, что уподобляет его Чернышевскому, постоянно и неряшливо курившему (4, 468) (вспомним потерянную им под пихтой в Сибири сигарочницу, о которой писал Годунов-Чердынцев (4, 464)). Чтобы подчеркнуть сходство Чернышевского и человека, изображенного на портрете, Набоков выделяет общие детали их внешности: пенсне, бакенбарды, сигара.

Итак, Набокову «выкрасть» дорогой портрет великого предка русской эмиграции не удалось, так же как герою рассказа не удалось заполучить портрет у попечителя музея. Связь Чернышевского и литераторов-эмигрантов для Набокова очевидна, поскольку они считают его великим предшественником русской интеллигенции. Общность Годара и Чернышевского / портрета закрепляется принадлежностью к миру музейной *«нереальной дряни»* и мотивом любви к сладкому. Годар старается впихнуть герою липкие леденцы и даже не брезгает их поднять, а Чернышевский в романе Федора Константиновича проводит массу времени в кондитерских и имеет привычку постоянно что-нибудь грызть, когда пишет. Этот же мотив сладкого возникает в сочинении Чернышевского по поводу праздника, устроенного в Париже по случаю крестин сына Луи-Наполеона: *«Конфеты, сыплющиеся на улицы с аэростатов, <...> колоссальные бонбоньерки, спускающиеся на парашютах...» (4, 416).* Общим оказывается и мотив бесовства Годара и Чернышевского (*«...говорили о “прелести” Чернышевского, о его физическом сходстве с бесом...» (4, 429); «Полиция наделяла его дьявольской изворотливостью и во всяком его действии чуяла подвох» (4, 444).*) Даже мотив Орфея, как ни странно, возникает в романе в связи с образом Чернышевского. Это высокое сравнение адресует Годунов-Чердынцев Некрасову как автору стихотворения «Пророк».

Очевидно, что рассказ связан с «Даром» и может быть прочитан как иллюстрация взаимоотношений Набокова с литературными эмигрантскими кругами, резко обострившихся в 1938 г., когда «Современные записки» отказались публиковать четвертую главу «Дара», главу о Чернышевском. Вспомним, что «Зеленая лампа» (образ, встречающийся в рассказе) — название не только литературного общества

пушкинского времени, но и кружка русских литераторов в Париже, президентом которого был Георгий Иванов (напомним, что Георгий Иванович Васильев отказал Годунову-Чердынцеву в публикации). Общество это было организовано в 1926 г. Мережковскими, настолько ненавидевшими большевиков, что они отказались от эстетической программы ради программы идеологической. Между тем сама возможность любых идеологических требований к искусству претила Набокову.

Противниками Мережковских были литераторы, организовавшие журнал «Воля России», к программе которого был близок и журнал «Современные записки». Это крыло литературной эмиграции пыталось не только сохранить великое наследие русской культуры, но и установить диалог с литературой Советской России, пропагандируя идею так называемой «общей судьбы».

Несмотря на эти идеологические разногласия, оба лагеря, не стовариваясь, категорически отвергли набоковскую биографию Чернышевского, увидев в четвертой главе романа осквернение святыни русской культуры.

Таким образом, черт / Годар / Чернышевский закидывает героя в идеологический ад советской России, где хозяйничают его, Чернышевского, последователи. Для Набокова-Чердынцева это очевидно. Связь проявлений зла с Чернышевским ощущается еще в предшествующей стадии повествования: безобразная компания в музее — воспитанники все того же Чернышевского. Эти бесенята всячески отрицают своим поведением знаковую природу экспонатов: *«Один весельчак восхищался трубами парового отопления, будто принятыми ими за экспонат, другой целился в сову из кулака и пальца <...> а так как дед моего приятеля был изображен с сигарой в руке, другой балагур вынул папиросу и собрался у портрета прикурить»* (5, 402–403). В этом они гротескно напоминают Чернышевского, не понимавшего знаковой природы искусства, самостоятельности знака и утверждавшего, что реальность всегда лучше и значительнее искусства. У Набокова как будто сбывается пророчество, заданное словами из романа «Что делать?»: *«...Видишь, чья это грубая образина или прилизанная фигура в зеркале? твоя, приятель...»*

Рассказ оказывается иллюстрацией дорогой для Набокова мысли: «Притеснения и угнетения могут быть вызваны не только полицейскими законами тиранического правительства, но и <...> группой политически просвещенных рациональных умов с развитым чувством гражданского долга» (Заметки к лекциям. Архив В.Набокова в Монтре; цит. по: [Бойд, с.141]). Уместно здесь вспомнить еще раз и оперетту Оффенбаха «Орфей в аду», переосмысливающую и пародирующую миф об Орфее. В ней скрипач-виртуоз Орфей отправляется вызволять из Аида постылую супругу под давлением Общественного мнения (одного из персонажей оперетты), а Эвридика совсем не хочет покидать подземное царство, выбирая между Плутоном и Юпитером. Общественное мнение оказывается главным тираном и Олимпа, и Аида, и земли [Кремье; Крылов].

Можно представить себе все упомянутые в статье мотивные ряды как «миражи и обманы», которыми автор запутал наивного читателя. Набоков зашифровал в своем рассказе сатиру на эмигрантское окружение, на все «стада», поклоняющиеся Чернышевскому, множеством «ложных ходов». Причем прежде всего для редакции «Современных записок» возникло такое количество «поддельных нитей лже-Ариадны» (5, 321), что благодаря им сами объекты набоковской сатиры ее и опубликовали.

Такое прочтение текста заставляет увидеть в рассказчике «Посещения музея» протагониста автора и соотнести его с одним из любимых набоковских героев — Годуновым-Чердынцевым. К подобному соотнесению подталкивают и мотивные ряды, связывающие рассказ с «Другими берегами». Брошенный Годаром персонаж несется не только по разным эпохам и культурам — множество совпадающих образов связывают этот полет с миром набоковского детства, каким оно предстает в автобиографической книге. Однако сознание героя в одном, но важнейшем аспекте оказывается сближенным с чертом / Чернышевским: оно безоговорочно предано рационализму. На фоне всего с ним происшедшего последняя фраза рассказа, замыкающая композиционное кольцо текста, воспринимается как нечто парадоксальное: очевидно, что в мире может случиться все невозможное, а герой, избегавший состояний «*по ту сторону фантазии*» (5, 398), лишь укрепился в убеждении, что главное — не приближаться к чужому безумию. «Здравый смысл» — «гений» (4, 433) не только для Чернышевского, но и для героя рассказа.

Между тем для Набокова и имплицитного автора рассказа незбылемых законов нет, что неоднократно постулировалось писателем. В какой-то степени и сам Набоков — автор «Посещения музея» — выходит за рамки законов своего творчества русского периода, создавая инвариантный текст, включающий все любимые темы этого периода, сближая героя одновременно и со своим «представителем», и с его антагонистом — Чернышевским. Его герой и уподоблен Набокову — автору «Других берегов», и противопоставлен Мартыну Эдельвейсу из «Подвига», чье гибельное и на первый взгляд бессмысленное возвращение на родину названо «подвигом»³, тогда как персонаж «Посещения музея» — турист, выполняющий чужую волю и превращенный этой волей в марионетку (в Ленинграде он точно копирует жест Годара: тот разорвал подписанный красным карандашом договор с героем, а рассказчик разрывает письма сестры из Парижа, уничтожая всю «эмигрантскую чешую» (5, 406)).

Таким образом, рассказ «Посещение музея» оказывается не только «сателлитом» «Дара» — есть основания считать его эмблемой русского периода творчества Набокова. Каждый элемент текста отсылает читателя к такому количеству возможных прочтений, каждый знак — к такому множеству означающих, что возникает ощущение, что игра ведется не в сфере означаемое — означающее, но лишь в сфере означаемого. Множество претендентов на прототип художника Леруа, автора пресловутого портрета, воспринимается как поэтическая условность. Так, полное имя автора Гюстав Леруа отсылает к заведомо «не тому» референту, незначительному поэту июльской революции 1848 г., то есть имя в тексте Набокова отсылает к двум или даже нескольким референтам, один из которых заведомо «не тот». Многозначна и игра с похожим на Оффенбаха портретом, в котором можно увидеть намек и на деда писателя, и на Чернышевского. Но суть этой игры — мистификация, как мистификацией имени является псевдоним «Оффенбах», взятый Жаком Эберштом (см. об этом: [Туровская, с. 254]). А сам музей / рассказ воспринимается как свалка литературных приемов, тем, «ключей», мотивов, представляющих творчество Набокова русского периода.

³ Обратим внимание на то, что и у Мартына Эдельвейса, и у героя рассказа при возвращении на родину оказывается с собой одна и та же сумма — 500 франков.

Думается, что именно мотивный анализ, совмещающий свободу по отношению к анализируемому тексту и следование за текстом, допускающий уход от жесткой системности, позволяет наиболее адекватно выявить ту игровую структуру, которая определяет механизм смыслопорождения в набоковском рассказе.

Литература

- Бойд В. Владимир Набоков. Русские годы: биография. СПб.: Симпозиум, 2001. 695 с.
- Гаспаров В. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX в. М.: Наука, 1994. 303 с.
- Гоголь Н. В. Собрание художественных произведений: в 5 т. Т. 3. Повести / подгот. текста, примеч. К. Д. Муратовой, под ред. В. Г. Базанова. М.: Изд-во АН СССР, 1959. 503 с. (Собрание художественных произведений в 5 томах).
- Давыдов С. Посещение кладбища и музея // Диапазон. 1993. № 1. С. 36–39.
- Долнин А. А. Проза Набокова и «Петербургский текст» русской литературы // Истинная жизнь писателя Сирина. СПб.: Академический проект, 2004. С. 346–368.
- Кремье Г. Орфей в аду: Опера буфф в 2 действиях и 4 картинах. 2-е изд., с изм. и прил. М.: Тип. Ф. Иогансон, 1870. 80 с.
- Крылов В. А. Орфей в аду: Опера-фарс в 4 картинах. СПб.: Тип. Я. Трея, 1866. 94 с.
- Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л.: Просвещение, 1972. 271 с.
- Люксембург А. М. Амбивалентность как свойство набоковской игровой поэтики // Набоковский вестник. Петербургские чтения. Т. 1. СПб.: Дорн, 1998. С. 16–25.
- Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. / вступ. ст. М. Л. Гаспарова; вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. Г. Меца. СПб.: Академический проект, 1997. 718 с. (Новая библиотека поэта).
- Набоков В. В. Посещение музея // Собрание сочинений русского периода: в 5 т. Т. 5. СПб.: Симпозиум, 2000. С. 397–407.
- Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Б. В. Томашевский. М.: АН СССР, 1964. Т. 6: Художественная проза. 839 с.
- Старк В. П. Пушкинский фон рассказа Набокова «Посещение музея» // Набоковский вестник. 1998. Вып. 1. С. 66–71.
- Туровская С. «Посещение музея» В. Сирина: поэтика *sub rosa* // Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация: матер. Междунар. семинара / под ред. А. Данилевский, С. Доценко. Tartu: Tartu Ülikooli kirjastus, 1997. С. 242–264.
- Для цитирования:** Григорьева Е. Н. Мотивный анализ рассказа В. Набокова «Посещение музея» // Вестник СПбГУ. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016. Вып. 3. С. 109–119. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2016.313.

References

- Boyd B. *Vladimir Nabokov: The Russian Years*. St. Petersburg, Simposium Publ., 2001. 695 p. (In Russian)
- Crémieux H.-J. *Orpheus in the Underworld*. 2nd ed. Moscow, F. Ioganson Publ., 1870. 80 p. (In Russian)
- Davydov S. Poseshchenie kladbishcha i muzeia [The Visit to the Cemetery and Museum]. *Diapazon*, 1993, no. 1, pp. 36–39. (In Russian)
- Dolnin A. A. Proza Nabokova i “Peterburgskii tekst” russkoi literatury [Nabokov’s Prose and “Petersburg Text” of the Russian Literature]. Dolinin A. A. *Istinnaiia zhizn’ pisatel’ia Sirina* [Real Life of a Writer Sirin]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2004, pp. 346–368. (In Russian)
- Gasparov V. M. *Literaturnye leitmotivy: ocherki russkoi literatury XX v.* [Literal Leitmotifs: Essays on Russian Literature of XX Century]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 303 p. (In Russian)
- Gogol N. V. *Sobranie khudozhestvennykh proizvedenii: v 5 t.* [Collected works: In 5 vols] T. 3. Povesti [Vol. 3. Stories]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1959. 503 p. (Sobranie khudozhestvennykh proizvedenii v 5-ti tomakh [Collected works: In 5 vols.]). (In Russian)
- Krylov V. A. *Orpheus in the Underworld*. St. Petersburg, Ia. Trei Publ., 1866. 94 p. (In Russian)
- Liuksemburg A. M. Ambivalentnost’ kak svoistvo nabokovskoi igrovoi poetiki [Ambivalence as a property of Nabokov’s poetics game]. *Nabokovskii vestnik*, 1998, vol. 1, pp. 66–71. (In Russian)

- Lotman I.M. *Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stikha* [Analysis of Poetic Text: Poetry Structure]. Leningrad, Prosveshchenie Publ., 1972. 271 p. (In Russian)
- Mandelstam O.E. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [Complete Collection of Poems]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1997. 718 c. (Novaia biblioteka poeta [New Library of the Poet]). (In Russian)
- Nabokov V.V. *Poseshchenie muzeia* [The Visit to the Museum]. Nabokov V.V. *Sobranie sochinenii russkogo perioda: v 5 t.* [Collected Works of the Russian Period: In 5 vols]. Vol. 5. St. Petersburg, Simpozium Publ., 2000. (In Russian)
- Pushkin A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: v 10 t.* [Complete Collection of Works: In 10 vols]. Vol. 6: *Hudozhestvennaja proza* [Literary Prose]. Moscow, USSR Academy of Sciences Publ., 1964. 839 p. (In Russian)
- Stark V.P. Pushkinskii fon rasskaza Nabokova “Poseshchenie muzeia” [Pushkin Background in “The Visit to the Museum” by Nabokov]. *Nabokovskii vestnik*, 1998, vol. 1, pp. 66–71. (In Russian)
- Turovskaia S. [“The Visit to the Museum” by V. Sirin: Poetics Sub Rosa]. Eds. A. Danilevskii, S. Dotsenko. *Kul'tura russkoi diaspori: samorefleksii i samoidentifikatsiia* [Culture of the Russian Diaspora: Self-Reflection and Self-Identification]. *Proceedings of the international seminar “Kul'tura russkoi diaspori: samorefleksii i samoidentifikatsiia”*. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus Publ., 1997, pp. 242–264. (In Russian)
- For citation:** Grigorieva E.N. Analysis of the Motives in “The Visit to the Museum” by V. Nabokov. *Vestnik SPbSU. Series 9. Philology. Asian Studies. Journalism*, 2016, issue 3, pp. 109–119. DOI: 10.21638/11701/spbu09.2016.313.

Статья поступила в редакцию 1 ноября 2015 г.

Статья рекомендована в печать 28 марта 2016 г.

Контактная информация:

Григорьева Елена Николаевна — кандидат филологических наук, доцент; egrig58@gmail.com, sharl@pochta.tvoe.tv

Grigorieva Elena N. — PhD, Associate Professor; egrig58@gmail.com, sharl@pochta.tvoe.tv